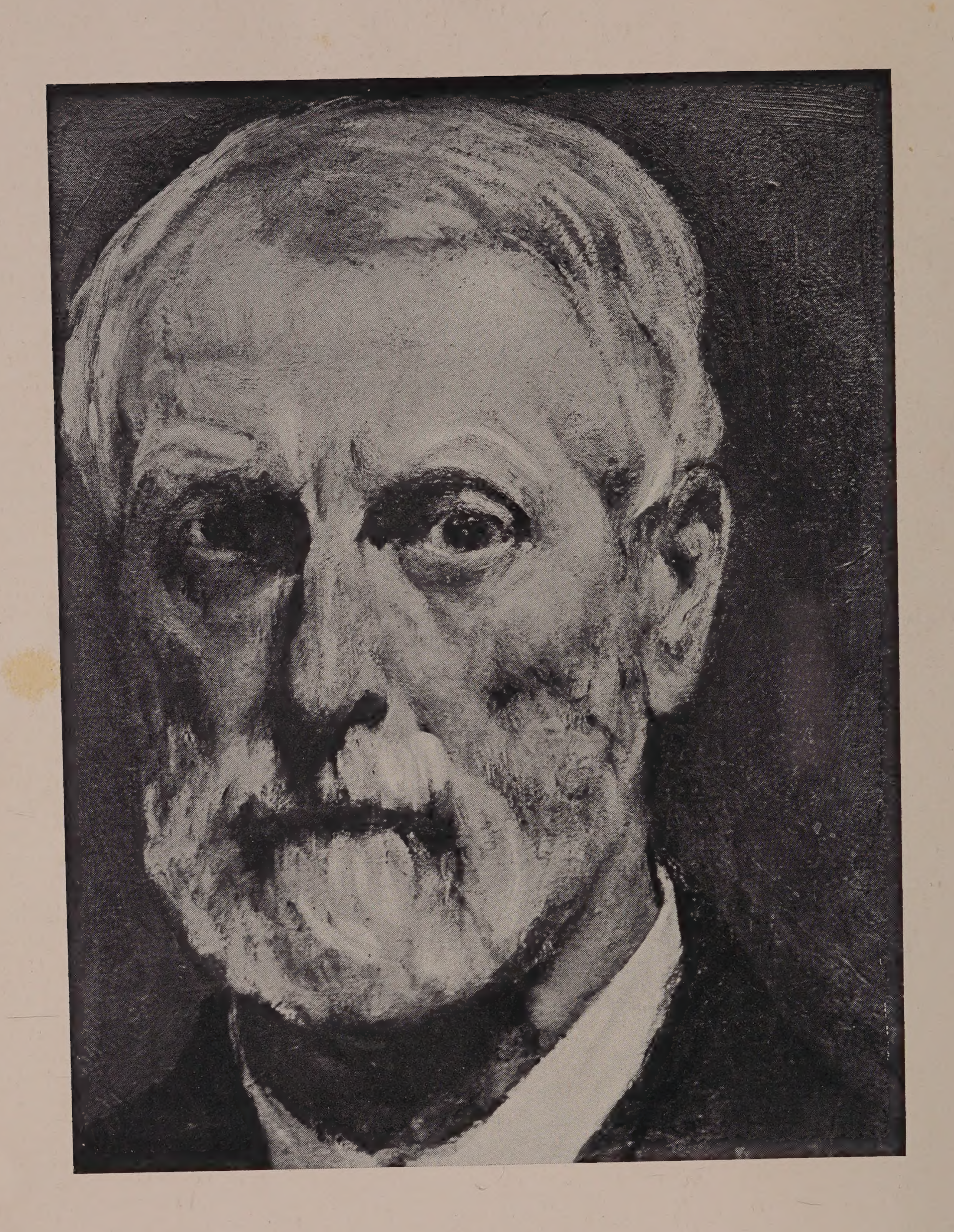
BARTHÉLEMY MENN

CHOIX DE LETTRES

NEUJAHRSBLATT
DER ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT
1924

Tafel I



Barthélemy Menn Selbstbildnis

ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT
NEUJAHRSBLATT 1924

BARTHÉLEMY MENN

CHOIX DE LETTRES

INTRODUCTION PAR

D. BAUD-BOVY

MIT 4 ABBILDUNGEN

VERLAG DER ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT
KUNSTHAUS ZÜRICH

BARTHÉLEMY MENN

„Dans le silence, presque dans l'oubli, mourait à Genève, le 11 octobre 1893, un homme que sa foi tenace, ses convictions ardentes, avaient dès longtemps isolé de ses concitoyens. Sa disparition pour les uns fut celle d'un utopiste, d'un misanthrope pour les autres.»

C'est par ces lignes, hélas trop véridiques! qu'un des rédacteurs de la *Revue Encyclopédique* était fondé à commencer un article sur Barthélemy Menn, paru en 1894. Mais, citant le beau vers de Vigny: *Sur la pierre des morts, croît l'arbre de grandeur*, il annonçait que la justice, peu à peu, se ferait pour cette grande mémoire. Une première exposition posthume fut une révélation. Et Gaspard Vallette, ce critique si sagace, en profitait pour définir à la fois le caractère et le talent de Menn: «Ame puissante et rude, dédaigneuse de toute mesquinerie humaine, éprise de toute grandeur».

Et le correspondant du *Temps* écrivait à ce propos: «A voir transparaître ainsi, évoquée par son art, cette puissante figure d'artiste et de penseur, on saisit plus encore que le spectacle de son œuvre, l'étendue de la perte qu'a faite, non seulement la petite école genevoise de peinture, mais l'art tout entier.»

En 1910, j'avais le bonheur d'obtenir, de M. le conseiller administratif Piguet-Fages, l'autorisation de donner à une des salles du Nouveau Musée, le nom de Barthélemy Menn. L'année suivante, une seconde exposition d'une partie importante de son œuvre, provoquait un retentissement plus considérable encore que la première. M. Adrien Bovy en profitait, dans la préface du catalogue, pour couper court à une erreur propagée par certains des ennemis irréductibles de Menn. «Mais surtout, disait-il, et cela est

beaucoup plus important, des paysages, le *Marais*, le *Lac vu de la Belotte* entre bien d'autres, si contemporains qu'ils soient de ceux de Corot et de Daubigny, n'appartiennent, ne peuvent appartenir qu'à Menn. Aucun rapprochement n'est ici possible. Aucun œil que cet œil perçant, dont les portraits qu'il a faits de lui-même nous laissent le souvenir précis et troublant, aucun autre œil ne les a vus. Mélange de force et de tendresse, avec la puissance, la sûreté de l'homme qui affirme, parce qu'il a vu et qu'il sait.» Et Jules Crosnier terminait l'étude qu'il consacrait à Menn dans *Nos Anciens*, par ces lignes: «Dans la salle du Nouveau Musée qui porte son nom, qu'il soit un jour plus amplement représenté, par plus de belles œuvres encore, alors, à Genève et ailleurs, on classera, comme il convient, cet art de haute valeur...» La prophétie d'Eugène Carrière se réalisait: «Ce qui m'a frappé dans l'œuvre de votre maître, avait-il écrit à mon père en 1895, c'est cette union intime de concret et d'abstrait, cette faculté de prendre possession de l'espace au nom de ses idées. Ne vous alarmez pas. Justice, tôt ou tard, lui sera rendue. Un grand amour trouve toujours sa récompense.»

Bientôt, à la mort de Mme. Barthélemy Bodmer, veuve de son beau-fils, notre musée allait hériter de tout ce que Menn avait laissé subsister de son œuvre. La réputation grandissante de Hodler, son élève, aidait à le faire mieux connaître en Suisse alémanique. Et Mlle. Lanicca, native comme lui du canton des Grisons, après lui avoir consacré une thèse, marquait dans un article de *Wissen und Leben* son influence sur l'art suisse, et soulignait la place que le parallélisme tenait dans son enseignement.

Aujourd'hui son nom passe nos frontières. Il est devenu familier, en France, à tous ceux que notre art intéresse. Un jour ou l'autre, nous en avons la conviction, une de ses œuvres ira au Louvre.

Son action à Genève, en Suisse, a été considérable; elle dure encore. Comme professeur, il a su à la fois respecter, fortifier la personnalité de ses élèves. Il leur a donné un commun fonds de savoir, une scrupuleuse conscience professionnelle, et surtout le sentiment du volume dans l'espace, qui permet, au premier coup d'œil, de reconnaître leurs œuvres dans une exposition ou un musée. Il suffit d'en signaler quelques-uns: le Bernois Frédéric Simon, le Neuchâtelois Jacot-Guillermot, Léon Gaud, le sculpteur-médailleur Hugues Bovy, Pignolat, Francis Furet, Badel, Simon-Durand, le peintre-graveur Maurice Baud, l'illustre orientaliste Raphaël Petrucci, mort trop jeune, Alfred Rehfous, Auguste Baud-Bovy, Ferdinand Hodler, parmi les morts, — et parmi les vivants: Boss, Trachsel, Paul Virchaux, Abraham Hermanjat, Pankhe, Alfred Vallet, Estoppey, Rheiner, Cacheux, pour témoigner de la vitalité de ses enseignements.

Barthélemy était fils de Louis Menn, natif de Schuls dans les Grisons, et de Marguerite Bodmer, native du village de Coinsins dans le canton de Vaud. Pâtissier, comme beaucoup de ses compatriotes, Louis Menn, dans ses heures de loisir, traduisait en romanche, pour une de ses nièces, des fragments de l'*Emile*. Le beau portrait qu'en a fait son fils nous renseigne sur la droiture de son caractère et la finesse de son esprit. Il venait d'être admis à la bourgeoisie genevoise lorsque, le 20 mai 1815, naquit Barthélemy, le quatrième de ses fils.

Au collège de sa ville natale, celui-ci se montra un déplorable élève, «un âne en tout», comme il le disait, jusqu'au jour où le dessin lui révéla la splendeur de la nature, et, sous le conventionnel des signes, lui apprit à discerner l'image passionnante de la vie. Dès lors il est sauvé.

Il suit les leçons du sculpteur Dorcière, du bon peintre d'histoire et dessinateur excellent, Léonard Lugardon, élève d'Ingres. Il a un ami intime, Jules Hébert, qui plus tard deviendra profes-

seur de dessin, et il s'attache au vieux maître Adam Töpffer, père de Rodolphe. A 18 ans (1833) il part pour Paris, et, sur les conseils de Lugardon, entre dans l'atelier d'Ingres. Lorsque ce dernier est nommé à la Direction de l'Ecole de Rome (1835), Menn le rejoint, après avoir séjourné à Florence et à Venise où il est bouleversé par le suicide de son camarade Léopold Robert.

Deux ans plus tard, il s'y arrête encore, en regagnant Genève, où il a voulu embrasser ses parents et ses amis Hébert, avant de rentrer à Paris. C'est alors que malgré son culte pour Ingres, il s'éprend de Delacroix. Il le rencontre chez George Sand, où il se lie avec Chopin. Des paysages, une grande composition: *Les Sirènes*, — detruite depuis en même temps que *les Proscrits de Tibère, la Mort et le Bûcheron*, et quantité d'autres toiles — lui valent de premiers succès (1843). Mais la nécessité de subvenir à ses besoins l'oblige la même année à abandonner Paris. Il s'installe à Genève. Il y ouvre un atelier, où se forme Frédéric Simon. Enfin il succède, après sept ans d'attente, à son maître Lugardon dans la Direction de la classe supérieure de dessin. C'est alors qu'il organise, à Genève, deux expositions qui réunissent les noms de Daubigny, Delacroix, Diaz, Courbet, Français, Corot. Mais le public genevois est mal préparé à comprendre ces novateurs. Et si notre Musée conserve, en témoignage de cette double manifestation d'art français, deux incomparables nus de Corot: la *Nymphe couchée* et le *Jeune homme*, c'est que Menn fit acheter le premier par l'Etat, et qu'il se rendit lui-même acquéreur du second. Il comprit qu'il devançait son temps, que son heure n'avait pas sonné. Dès lors il renonce à exposer, à «s'exposer», comme il disait. Il ne peint que pour son propre plaisir et pour sa gloire intime. Il sait que ses élèves, lorsqu'il n'y sera plus, travailleront encore à son triomphe. Sa joie, c'est, au moment des vacances, de rejoindre à Crémieux, à Artemare, ses

compagnons, le Lyonnais Ravier et le Genevois Etienne Duval, de passer ses soirées avec son vieux camarade Jules Hébert, de fréquenter chez le médailleur Antoine Bovy, dont la famille vit en phalanstère, l'hiver au château de la Boissière, l'été au château de Gruyères. Il y rencontre Daniel Bovy, l'un de ses condisciples chez Ingres, Pradier, Français, Leleux, Baron, — et son cher Corot. C'est avec ces deux derniers qu'il compose, dans le grand salon de Gruyères, un splendide ensemble décoratif. Plus tard, sur la fin de sa vie, il profite de l'été pour se réfugier dans sa petite maison de Coinsins, — pour peindre, de son verger, des paysages où il met en pratique son enseignement et ses découvertes avec une puissance géniale. Il émerveillait le petit groupe d'élèves qui l'entouraient alors et l'aidaient à établir une méthode d'éducation générale basée sur le dessin. Et chaque jour, dans l'élan d'une jeunesse et d'une vitalité qui semblaient inépuisables, il leur apportait, en de brèves formules, le résultat de ses méditations: «Les œuvres d'art, leur disait-il, valent dans la mesure où elles rapprochent *l'homme du temps* de l'*homme de l'éternité*». — «*Il faut individualiser les êtres, hausser jusqu'au Type, l'individu.*» — «*Ce n'est pas tant la représentation des choses qui fait le beau, que le besoin d'accomplir cette représentation.*»

Et quand il quittait la classe où travaillaient ceux qu'il avait nommés les «Humanistes», il y laissait comme une trainée lumineuse, le rayonnement de ses yeux clairs et l'éclat de son génie.

Menn a peu écrit. Son seul correspondant véritable a été Jules Hébert. Toutes les lettres, dont nous publions ici quelques extraits, lui sont adressées soit de Paris, soit d'Italie. Elles datent de la jeunesse de Menn. Il faut se reporter au moment où il les écrivait pour comprendre à quel point elles sont révélatrices d'une personnalité exceptionnelle. En tout il est précurseur — dans son admiration pour les Primitifs, ces «gothiques»

comme on les nommait alors avec mépris, et dans le culte qu'il voue à Corot. — «Il faudra beaucoup de temps, écrivait Jules Crosnier, pour faire le tour de Menn et l'on s'y reprendra à plusieurs fois.» Ces lettres et les notes tirées des carnets de quelques-uns de ses élèves aideront à l'étude de cette grande figure.

D. BAUD-BOVY
Directeur honoraire de l'Ecole et du Musée des Beaux-Arts de Genève.

LETTRES DE BARTHÉLEMY MENN

PARIS, le 2 décembre 1833.

Mon cher Hébert

J'aimerais bien mieux vous dire que vous écrire ce qui me frappe dans Paris. Combien j'aimerais me promener et admirer avec vous cette belle galerie du Louvre, car jusques à présent Paris est tout entier dans le Louvre, et dans l'atelier de Mr Ingres du reste. Les beaux édifices, les magnifiques jardins ne remplacent pas pour mon cœur notre Genève, ses rues et surtout son bastion* où nous avons fait à nous deux tant de poésie. J'ai mis votre portrait dans ma chambre mais il ne me satisfait pas, il est bien plus ressemblant dans ma tête. Paris est un séjour bien avantageux pour les études. On y est seul, ignoré, on peut se livrer tout entier à son art. Le matin depuis 8 heures jusqu'à 1 heure, je vais à l'atelier où on change toutes les semaines de modèle. Mr Ingres est assez content de mes figures, c'est sur le mouvement qu'il est le plus exigeant. L'émulation fait faire bien des progrès, chacun cherche à profiter des qualités des autres, tout le monde jusqu'aux plus anciens de l'atelier, tremble devant Mr Ingres; on le craint beaucoup. En sorte que ses corrections font beaucoup d'effet. Il est d'une sensibilité extrême, l'autre jour il nous dit: «Messieurs, nous devons regretter, tous tant que nous sommes, de n'être pas à Rome dans ce moment; vous savez sans doute qu'on a trouvé tous les os de Raphaël, on a pu les voir, les toucher», et il pleurait en disant cela. L'après-diné je vais au Louvre ou à la Bibliothèque (Cabinet des Estampes). Maintenant je travaillerai à un tableau que j'ai commencé ...

---

29 janvier 1834.

... Je suis tout à mon affaire, je prends des cours d'histoire, un d'anatomie qui n'est pas très bon, il ne comprend pas ce qu'il

faut pour les artistes, — et un de perspective. Malgré tout cela combien je regrette Genève, ici je n'ai pas de plaisir à me promener. Le genre de l'atelier ne me plait pas beaucoup; ils ont un aplomb, un cynisme qui m'ennuie et puis on ne raisonne pas de l'art, ils sont tout à la pratique et ne sont pas tous très drôles, mais ils ont des mots qu'ils répètent à tout bout de champ. Je n'ai de plaisir que lorsque je travaille bien fort à ma figure, je ne sais pas encore peindre, mais la première figure peinte je vous la dédie d'avance. Tout le monde dessine sur papier blanc. Mr Ingres ne veut pas de papier de couleur, nous avons le «*papier Ingres*» qui coûte 16 sols les 24 feuilles, c'est un papier grossier mais qui prend bien l'estompe. Ici on ne met de noir qu'autant qu'il en faut pour rendre la forme, on ne fait jamais de fond.

---

23 mars 1834.

... J'espère que Mielzenski n'aura pas éprouvé de désagréments et qu'il viendra ici assez à temps pour voir l'exposition. Il y a quelques beaux tableaux très dignes d'être vus. Si vous lisez les journaux ils ont pu vous instruire mais ils s'accordent très peu et sont presque tous passionnés ou ignorants (en peinture). Je vous dirai mon opinion aussi impartialement qu'il me sera possible. ...

... Tout l'honneur du paysage est aux jeunes gens Messieurs Cabat, Jules Dupré, Jules André. Le premier a un chemin montant, un étang à droite. C'est très beau, l'effet est après la pluie, la lumière frappe sur des nuages, la terre est dans l'ombre; l'effet est très bien mais un peu singulier; il en a des petits [«tableaux»] qui sont toujours dans le même effet imité de Ruysdaël, trop peut-être. Le second choisit des effets plus simples, plus vrais et fait plus de soleil. Le troisième a aussi des qualités; en général ils choisissent une nature flamande. Enfin, il y a une réaction heureuse, on cherche la vérité. ...

... Comme vous le pensiez, le dessin me devient toujours plus cher, je suis persuadé qu'il mène à l'expression que je regarde

comme le but de la peinture, la couleur peut y servir aussi, mais bien secondairement et j'aurai toujours peur que le fond n'empiète sur la forme. Moi qui me moquais du coloris de notre atelier je suis déjà tombé dans ce défaut mais j'espère que des copies de Titien m'en sortiront. ...

PARIS, juin 1834.

... Depuis quelque temps nous allons à l'atelier à 6 heures du matin. Cela dure jusqu'à 11 heures; Mr Ingres [vient] deux fois par semaine; depuis quelque temps il ne nous parle que des antiques et nous dit que c'est en les étudiant qu'il est seulement possible de comprendre la nature, de la voir aussi belle qu'elle est, parce que ce sont eux qui l'ont le mieux imitée; il nous dit que les antiques et la nature c'est la même chose; ce sont des maximes bien différentes de celles qui sont généralement répandues que les antiques ont fait plus beau que la nature ...

FLORENCE 1835.

... Comme je n'ai que peu de temps pour t'écrire j'entre sans autre préambule à l'article peinture qui est toujours, je le pense, le sujet important. Je ne te parlerai pas d'abord des deux galeries publiques qui sont la richesse réelle de la ville, mais des peintures des maîtres florentins primitifs qui font le caractère pictural du pays. Ce sont eux qui ont ressuscité l'art (je te promets que cela fait un grand contraste avec les peintures de Venise); on voit là ses premiers pas à son réveil encore engourdi. ... Je trouve que ce sont eux qui ont le mieux compris le caractère des Ecritures Saintes; partout il y a un air de sainteté vraie et sentie née de la persuasion, qui satisfait beaucoup; leur forme au premier abord est si barbare, si rebutante que la première fois elle efface et cache les beautés qu'elle contient; ce n'est qu'après une longue analyse qu'on s'identifie bien avec ses caractères, et ce sentiment-là on s'y fait si bien, qu'on ne saurait presque pas la désirer autrement; à tel point qu'allant voir les premiers jours une chapelle peinte par Simon Memmi

et Taddeo Gaddi, les autres qui y étaient déjà venus trouvaient cela superbe et moi je les trouvais maniérés de trouver cela beau; je croyais que c'était par système et je me disais que j'aurais bien vite fait ce que je voulais faire dans cette chapelle. Cependant j'y suis retourné plusieurs fois et chaque fois j'ai mieux compris, si bien qu'à présent j'en ai dessiné une bonne partie. Une chose qui m'a étonné, ainsi qu'un autre jeune homme, c'est de retrouver dans beaucoup de peintres une grande ressemblance de sentiment avec Delacroix, on me dit qu'il n'est jamais venu en Italie, cela m'étonne beaucoup. Cependant s'il ressemble beaucoup ce n'est pas dans ce que ces maîtres-là ont de plus beau, au contraire.

Il y a encore Angelico de Fiesole qui est d'un bien grand mérite, c'est vraiment celui qui paraît avoir le plus de foi, toutes ses figures ont l'air de saints ce qui à la fin devient assez fatigant, mais du reste cela fait plaisir de voir de la peinture faite avec autant de conviction, de qualité, de talent.

Je viens de te faire à la hâte un trait d'un morceau d'une grande composition qui tient toute une paroi de la chapelle des Espagnols par Simon Memmi. On voit St Dominique qui discute et convainc des incrédules, plus haut la suite de l'histoire et ensuite des enfants qui sont reçus à la porte du paradis par des anges qui les couronnent et St Pierre leur montre le chemin. Pour moi on pourrait difficilement traiter mieux ce sujet. Je ne sais si tu as reçu une aquarelle que je t'ai faite à Venise. ...

Rome, 25 novembre 1835.

... Depuis que je suis à Rome, je n'ai pas encore eu un moment de tranquillité d'esprit. Je ne sais trop pourquoi, une quantité de choses, sans doute la vue des chefs d'œuvre, m'a remué le sang; ils (le chefs d'œuvre) vous aplatissent et puis vous fouettent, on voudrait copier, inventer, exécuter, c'est un bouillonnement. ...

Rome, . . .

... Aussi je viens de recommencer à travailler au Vatican à présent que les beaux jours éclairent et réchauffent ces salles sombres et gelées. Ah! quelles merveilles, il faudrait consacrer une vie à les étudier et une autre vie pour profiter de ces études, tout ce qu'on peut mettre à côté est chétif et mesquin. Je fais des têtes d'après l'Eliodore chassé du temple; j'ai commencé par l'Eliodore lui-même, ce n'est pas une tête noble mais elle est dans le caractère du sujet; il n'y a rien dans tout Raphaël de peint plus facilement, plus largement, c'est sculptural, par grands plans par grandes masses, c'est toute la vigueur de son talent. Je n'avais pas encore fait d'études peintes dans le Vatican, seulement des crayons. Je trouve une grande différence entre ses tableaux à l'huile et ses fresques. Ses tableaux sont secs et polis auprès de ses fresques qui sont faciles, et tu conçois que cela engendre plus d'énergie; c'est plus gras et cela s'explique assez puisqu'on est forcé de faire promptement et sans revenir, cela donne à l'artiste de la précision et de la chaleur, on travaille sur une pâte dans laquelle la peinture se mêle un peu sans perdre sa fermeté.

Et ce grand poème de Michel Ange, le jugement dernier, on a peine à croire que ce soit d'un homme pétri du même limon que les autres, c'est là qu'on voit les bornes de la puissance humaine; jamais l'imagination n'inventa, ne se figura le Père éternel avec plus de grandeur, d'énergie, un enfer plus effrayant, cette partie qu'on voit de plus près est toute dans l'ombre et les groupes se dessinent en noir sur le crépuscule horrible du ciel; il a ajouté aux formes les plus puissantes, les plus belles, un effet, un ton des plus dramatiques, quel lieu de désespoir! les démons et les damnés s'y tordent dans l'obscurité, le rire diabolique des premiers insulte au désespoir de ceux-ci; quelle mauvaise charge que toutes ces gravures qui font croire que Michel Ange voyait des boulettes de muscles partout; rien n'est plus simple, plus large de modelé, la lumière s'assied grandement, s'étend bien

sur chaque membre. Tous ces détails sont passés sous la peau et noyés dans la masse; rien de petit, de mesquin. M. Sigalon qui le copie de la même grandeur et avec beaucoup de talent, dit qu'il y a des figures, et elles sont toutes, surtout celles du haut, bien plus grandes que nature; il dit que d'après les morceaux de chaux préparés pour chaque jour, il y a des figures qui ont été peintes en une seule fois. Il n'y a rien qui m'ait produit si grand effet; il y a même des artistes qui ne vont pas le voir souvent parce que cela les tourmente trop. C'est une peinture beaucoup plus désespérante que celle de Raphaël, parce que dans ce dernier, on s'y retrouve, c'est la nature, choisie, il est vrai, mais telle qu'on la rencontre quelquefois. Il y a un choix, un goût exquis; mais dans celui-là elle est vue avec un génie si indépendant, si élevé, si particulier, qui lui est si proprement individuel, que par sa hauteur il terrasse et bouleverse notre simple entendement. ...

Rome, 1837.

... Du reste, à force de chercher, de comparer, j'ai fini par me rendre un compte clair de ce grand principe du Vénitien indiqué par Reynolds, d'unir le clair au clair et l'ombre à l'ombre et de le mettre en pratique, car pour cela il ne faut pas comprendre vaguement. Malheureusement, cela me paraît extrêmement difficile à expliquer; je n'avais compris jusqu'ici que pour les masses, sans savoir comment on les obtenait (car il ne suffit pas seulement de marqueter son papier comme il l'indique); ce qui fait la magie de leur coloris, c'est la manière dont ils forment les masses en donnant plus ou moins de légèreté, de limpidité aux ombres des petites parties comme des grandes, plus légères à mesure qu'elles s'approchent de la masse claire à laquelle elles appartiennent et plus fortes en approchant des masses d'ombre; c'est dans le Titien surtout qu'on s'aperçoit le mieux de ces délicatesses exquises du clair-obscur et encore plus dans son imitateur Boniface, qui a porté ce principe à l'excès; c'est plutôt des masses de brun au lieu d'ombres comme le dit

Reynolds, car ils [les Vénitiens] en forment quelquefois par des tons une draperie vigoureuse qui fait masse, quoique dans le clair; on forme une masse claire en rendant les ombres des chairs, des draperies blanches surtout, en un ton clair quelconque, excessivement légères, limpides est le mot qui rend le mieux. Aussi Titien a-t-il choisi le moment où le soleil vient de se coucher, car les ombres et ombres portées existent encore, mais très légères quand elles sont près de la lumière du ciel, ou puissantes lorsqu'elles s'en éloignent. Tu comprendrais très bien ça si tu pouvais le vérifier sur leurs tableaux. Il me semble que le Jordaens de M. Duval en offre un exemple. Malheureusement je ne puis t'envoyer qu'un très petit nombre d'études avec mes tableaux, car je pense faire l'hiver prochain un tableau grand comme nature où je compte mettre tout ce que je puis faire. ...

Rome, 15 août 1837.

... J'avais déjà entendu parler de l'ouvrage de M. Riv. [?] qui plait extrêmement à Overbeck et aux autres Nazaréens (ainsi appelés par les autres Allemands qui ne pastichent pas les maîtres primitifs), le passage que tu me cites me paraît extrêmement juste quant à l'exclusion de l'art grec dans la peinture chrétienne, je crois voir qu'il regarde comme tel le style soi-disant grec de l'école de David formé sur des œuvres de la Grèce dégénérée dont les chefs d'œuvre sont l'Apollon, le Laocoon; mais s'il connaissait, s'il pouvait comprendre le vrai art grec du temps de Périclès et avant, quelquefois après, il verrait que ces maîtres primitifs ont avec lui les plus grands rapports, que c'est de lui qu'ils sont nés. Les tous premiers maîtres de la Renaissance étaient grecs comme on le voit à Florence, et il y a des figures de Simon Memmi, Taddeo Gaddi et autres, mais surtout Cimabue qui pour le style, la grandeur, la pureté des draperies sont étonnament semblables aux Grecs, les peintures surtout. Mr Ingres qui est peut-être encore plus grec que raphaëlesque a un style, un goût de dessin qui est parfaitement convenable

à la peinture chrétienne. Je comprends parfaitement l'enthousiasme que quelques uns ont pour ces peintures, elles sont sublimes de pensée, de geste, quelquefois de style, mais il faut s'arrêter là, il ne faut pas imiter leurs défauts, elles sont barbares, c'est encore l'enfance de l'art technique, ce qui embrouille ceux qui se jettent là-dessus aveuglément, c'est que cette barbarie ajoute encore à leur grandeur, à leur mysticisme; cela fait absolument l'effet (avec cela qu'elles le sont aussi) de peintures effacées où l'imagination excitée par de sublimes vertus trouve facilement tout ce qu'il y manque; mais c'est l'application qui devient difficile. Si vous ne connaissez pas déjà tout ce que l'art matériel positif a de beau, vous reviendrez à fond du bizarre, du barbare, vous croirez que l'expression, le geste sont inséparables de ces formes pauvres, incomplètes, conventionnelles même. C'est ce que l'école nazaréenne allemande dont Overbeck est le chef, a fait; ils pensent que parce que les maîtres ont mis dans leurs tableaux juifs les costumes de leur temps, il leur est permis d'en faire autant. Il y a une affectation de naïveté qui ennuie lorsqu'on voit beaucoup de leurs ouvrages; ils ne se servent pas de la nature, ils tirent tout de leur mémoire, enfin à ce qu'il me semble c'est une route fausse, ils se sont attachés au côté naïf, ils ont choisi comme modèles ceux de ces maîtres qui tiennent un milieu, qui ont une exécution plus perfectionnée, Fiésole, Pinturicchio, mais qui ont déjà perdu la grandiosité de leurs prédécesseurs; au lieu d'étudier ce qu'il y a de plus parfait dans la forme, Raphaël et les Grecs, et ce qu'il y a de plus sublime dans l'expression, Cimabue, Giotto, Taddeo Gaddi, Simon Memmi et beaucoup d'autres. Il faut avouer que quoique Raphaël ait pris souvent chez eux [Menn entend: Cimabue, Giotto etc.], il est arrivé rarement à leur élévation d'idées. ...

ROME, janvier 1838.

... Tu m'accuses de manquer de confiance pour ne pas t'avoir détaillé mon tableau, je ne crois pas que tu le penses malgré les

apparences, comme je pense que mon père te communique de mes lettres ce qui peut t'intéresser. Je pensais que c'était comme si je l'eusse écrit à toi-même. Pour des détails, je ne puis guère en donner, n'étant pas alors fixé encore bien sur ce que je voulais faire quoiqu'il fût déjà à peu près ébauché, si bien que j'y ai fait ajouter un morceau de toile, que je retranche des parties et en ajoute d'autres. Il n'y aura pas comme tu le penses de chrétiens dans mon tableau. Peut-être en mettrai-je un, mais je ne crois pas, ils étaient trop méprisés alors pour qu'on les envoyât en exil, on les conduisait droit au supplice, ce n'était que les personnages distingués par le plus de naissance et de vertus qu'on envoyait dans les îles, quelquefois privés de l'eau et du feu. Ma première idée était de faire la langueur du regret de la patrie. Regard [qu'il faut interpréter: les Proscrits regardent] au soir, l'horizon de la mer; cette pensée est plus profonde, mais celle que je mettrai est plus expressive, ce sera le moment où la galère qui vient de les amener disparaît à l'horizon et cette explosion de désespoir qu'elle produit. La figure pour laquelle j'ai fait ajouter un morceau de toile est une femme qui a emporté l'urne qui contient les cendres de sa famille, la presse contre elle et embrasse et regarde tristement son enfant qui ne verra plus sa terre natale; un vieillard qui sent qu'il n'y a plus d'espoir pour lui; enfin l'imprécation, le désespoir à différents degrés et dans des âges différents. ... [Il s'agit là d'un grand tableau *les Proscrits de Tibère*, détruit plus tard par Menn.]

Rome, avril 1838.

... Quant aux considérations élevées que tu m'exprimes sur la destination de l'homme, sur ses idées de l'avenir dans une autre vie par rapport à ses nobles passions dans celle-ci, je me souviens t'avoir dit dans une ancienne lettre que je pensais que le but de l'individu ici-bas devait être sa propre perfection. Tu vois que sur ce point nous sommes d'accord, jusqu'à un certain point cependant, car nous ne pouvons savoir quel sera l'état où

nous nous trouverons après celui-ci. Il est probable seulement qu'il sera plus parfait. Ce serait peut-être s'abuser de paralyser les forces que nous avons reçues dans nos différentes organisations que de se placer à un point de vue imaginaire qui rapetisse et mette en mépris les passions élevées qui sont les moteurs des actions des hommes. Et pour revenir à moi, puisque c'est de moi qu'il s'agit, cet art que nous aimons avec ardeur, c'est à l'amour filial qu'il se rapporte en partie, car c'est sur mes parents que je veux reverser la gloire que j'espère en retirer, et ainsi les récompenser de leur amour et de leurs sacrifices. ...

... Maintenant, occupons-nous de peinture. Quoi que tu en dises, Flandrin vient de finir un tableau du Christ: «*laissez venir à moi les petits enfants*». C'est une œuvre magnifique, cela approche de bien près de Monsieur Ingres, un tableau qui peut-être restera dans l'école française. Je regrette que tu ne puisses le voir, tu comprendrais de suite ce qu'il faut! Je n'y vois qu'un défaut c'est d'être identique avec la manière du maître, ce qui, à moins qu'il en change, l'empêchera de se placer au premier rang ...

Paris, 8 février 1839.

Mon cher Jules.

Tu peux te figurer le vide que j'éprouve maintenant; c'est dans une ville comme Paris qu'on le sent le mieux; je ne veux pas me presser de dire si je me plais ou ne me plais pas ici, mais d'après ce que je vois et entends dire aux autres, il me semble qu'il y a beaucoup à dire contre cette ville. Elle est anti-artistique; le goût du public n'est je crois nulle part plus mauvais et le grand mobile: l'argent, à tel point que ce matin Flandrin me disait, lui l'homme de conviction, qu'il en a peur, qu'il sent qu'il faut se tenir à quatre pour ne pas céder à Mammon. J'ai été au Luxembourg. J'en ai eu le cœur soulevé: c'est dégoutant, révoltant. Musée national! Les choix des meilleurs tableaux dans l'élite des peintres: croûtes, croûtes, croûtes, croûtes. Il est

vrai que la vieille école y tient toute la place. *Les femmes d'Alger* de Delacroix que je connaissais est une chose admirable de couleur; c'est à mon sens ce qu'il a fait de mieux. J'y ai vu sa *Médée;* cela ne mérite pas le succès qu'il a obtenu.

L'école de Monsieur Ingres est plus que jamais en défaveur; elle a contre elle tous les partis. M. Delaroche lui fait le plus de mal qu'il peut et sa position le met à même de lui en faire beaucoup en sorte que je ne m'attends à rien pour le salon; sinon oubli complet, du moins injures. Tu comprends que cela est un peu désolant, quoique je suis persuadé que si je voulais faire dans le goût du jour, je plairais. Cela ne m'ébranle en rien. Hier il m'est venu une idée bien simple qui m'a rassuré et je me suis trouvé ma route pour ce qui est de gagner ma vie: En ayant [des leçons], et il me semble que cela n'est pas bien difficile, tous les soirs deux leçons de 3 francs, cela ne dérange en rien mon travail et me met à l'aise. Je vais me mettre à faire de petits tableaux et avec ces deux leçons pour peu que je vende, je serais dans l'abondance; comme cela je ferai toujours de grands tableaux pour les expositions, les petits se vendront, les plus grands feront comme ils pourront jusque cela aille mieux. Comme je ne tiens pas du tout à la vie dissipée, aux plaisirs de Paris, je ne me trouverai pas malheureux avec cela, au contraire, sous ce rapport-là du moins. ...

PARIS, 31 mars 1839.

Mon cher Jules.

Enfin je reprends la suite du salon que tu attends sans doute avec impatience. Je t'ai promis Decamps, c'est par lui que je recommence.

Il a donc onze tableaux, une douzaine moins un, et ce ne sont pas de ceux de treize à la douzaine. Je ferais peut-être aussi bien de t'envoyer un feuilleton qui en rend compte si tu ne les lis pas. Tu me diras que c'est mon opinion que tu demandes et non celle des feuilletons. C'est cependant des peintures sur les-

quelles tous ceux qui comprennent un peu les arts s'accordent d'autant plus qu'elles sont protégées par une grande réputation artistique surtout. Malgré cela, voici ce que j'en pense.

Le *Joseph vendu par ses frères* est sa plus grande toile. Le sujet historique n'y est presque pour rien, relégué au troisième plan. C'est un prétexte pour un nom dans le catalogue. Le véritable sujet sont deux chameaux. L'un debout en 3/4 qu'un homme arrange, l'autre couché, le cou étendu sur le sol où il semble chercher un peu de fraicheur, exténué de fatigue. Un groupe de chameaux au second plan à droite. Le dit sujet à gauche sur le tout premier plan. Le terrain est coupé au fond: un peu d'eau qu'une femme puise.

C'est éclatant de lumière. Tous les chameaux sont d'une exécution parfaite. Cependant ce n'est pas celui que je préfère. Mes préférés et qui caractérisent peut-être davantage le talent de Decamps: *un Café*, *un jury de singes*, *une rue d'un village romain*, je pense de Cervona, ce village sur une montagne si original dans mes croquis, voilà les trois. Celui dont il fait lui-même le plus de cas est *Samson tuant les Philistins*. Cela a quelque rapport avec sa *bataille des Cimbres*, beaucoup avec Salvator Rosa. Ensuite une délicieuse *Rue de la Villa Pamphili à Rome;* des pins dont j'ai fait un dessin d'un autre côté dans mon cahier rouge. Des *Bourreaux à la porte d'un cachot*. Un petit paysage de style: *Moïse parmi les eaux*. Un grand: le *Supplice des crochets* où il y a de belles choses même de sentiment, des femmes, ce qui est rare chez lui, mais on y sent la fatigue. Il l'avait commencé à Rome et je sais qu'il lui a coûté beaucoup de peine mais il y a dans la foule qui regarde le supplice des finesses qui rappellent un peu Jean Bellini et qui sont peut-être le résultat de cette longue peine. Un tableau assez faible, pour lui du moins: un *porte-étendard turc*. Je reprends les principaux. Le Café turc est à mon sens le plus perlé de ses tableaux. Fabriques blanches, ce qui est une de ses ficelles et qui lui donne des valeurs de tons énormes. Dans l'entrecolonnement supérieur est établi le café,

où des turcs fument la chibouc, vert (sic.), d'un noir chaud très profond mais dans lequel on distingue très finement les personnages et leurs vêtements variés. C'est d'une finesse merveilleuse. Celui-là et la rue du village romain qui a aussi des maisons blanches et noir roux, avec des cochons et des enfants magots, sont selon moi les plus étonnants; ce dernier est éblouissant de soleil. Je ne dis pas que ces deux fussent les plus difficiles mais enfin ce sont les plus frappants. Certainement le Samson, le Joseph, le Supplice des crochets demandent un plus grand développement de talent les figures étant nombreuses. Le Jury est aussi admirable comme exécution, comme fusion d'homme en singe et de singe en homme. Le plus vieux singe est assis les jambes croisées devant un vieux, le lorgnon à la main. Un autre de dos et vieux aussi examine de très près les tableaux à expertiser. Deux autres se tiennent derrière, le riflard sous le bras ... ils sont vêtus à la mode d'il y a 50 ans. Dans chacune de ces têtes, de ces allures, on sent une individualité d'homme ou de singe, on ne sait lequel. Des tableaux anciens sont entassés dans les coins, une grosse terrine de vernis à retoucher, un livre par terre avec un commencement de procès-verbal d'expertise conçu à peu près ainsi: «Nous soussignés, experts, menteurs, bêtes, blagueurs etc. ..». Tout le monde a vu là-dedans une satire du jury du salon qui n'a osé le refuser, crainte de se ridiculiser encore davantage. Pour cela même Decamps l'avait fait graver. Les journaux auraient eu beau jeu pour gouailler, c'est parfait d' exécution. Le Samson a un beau fond de paysage. Il est d'une harmonie plus claire que les autres sous ces grandes oppositions de noir et de blanc mais des plus cherchées et cela produit moins d'effet. Il y a des figures énergiques d'un grand mouvement. Les «bourreaux à la porte d'un cachot» est le moins fini de tous ses tableaux. Très riche de ton. Les hommes ressemblent à des singes. Un, debout contre un mur, enveloppé dans son manteau est d'un caractère de vautour étonnant. Son petit paysage est d'un très beau style. La partie droite est un fleuve d'un ton gris

lumineux remarquable avec une colline et des fabriques dans l'ombre. Le côté droit est moins bien, bien chargé de petits tons, tapisserie de petits points blancs, jaunes, rouges, jouant le diamant. Si ce site était plus grand et plus simplement fait, ce serait un très beau paysage.

Le supplice des crochets consiste à précipiter des hommes du haut d'un mur où sont des crocs où ils se prennent en tombant à un bras, une jambe, au ventre, etc.

Je ne veux pas renvoyer aux paysages pour te parler de Calame. En deux mots en fait de paysage d'imitation cette année est très faible. Le paysage de Calame est sans contredit le meilleur dans ce genre. Tout le bien qu'on en pourra dire sera mérité. Ce qu'on en peut dire c'est que c'est un peu sec. ...

PARIS, 1840.

A côté, un petit tableau de Corot le maître des valeurs justes; un *moine qui lit* en marchant dans un paysage très simple, je te reparlerai de lui. Il y a d'autres tableaux: un petit paysage de Cabat. C'est son meilleur, un intérieur de forêt — assez .....?....; de l'eau sur le premier plan avec de grands roseaux, plantes grasses, nénuphars, c'est vigoureux, avec une lumière chaude; des cerfs, des lièvres, des nids d'oiseaux sur des arbres à moitié dépouillés indiquent un lieu fort retiré, c'est là une bien belle peinture, serrée, forte, harmonieuse, rayonnante, c'est de la peinture destinée à passer à la postérité. Je suis de plus en plus convaincu que le paysage est le genre de notre époque sans foi, sans unité par conséquent, où la grande peinture n'existe que par la science. ...

PARIS, 1840.

... Je vais reprendre un peu l'exposition. Nous entrons dans le Salon Carré, tout en face se trouve le *Trajan* de Delacroix, c'est le plus beau tableau du Salon, c'est un chef d'œuvre admirable, je trouve cela aussi beau que les plus belles choses des

maîtres, comme couleur cela tient beaucoup de Paul Véronèse, mais c'est encore original. L'harmonie roule sur vert froid et chaud, c'est solide comme Véronèse et scintillant comme et plus que Rubens, ce [c'est] diamanté, c'est incorrect et quelquefois laid, c'est là-dessus que se basent les critiques étroits comme ils le sont tous. Je suis furieux quand on n'aime pas ce tableau-là. J'ai fait il y a deux jours la connaissance de l'auteur chez Madame Sand où j'aurais dû le rencontrer depuis longtemps. Nous avons fait pour revenir chez nous une petite lieue tout en causant peinture, il est fort laid mais si agréable qu'on oublie sa laideur, ce qui m'a fait plaisir dans sa conversation c'est que lui qui passe pour original est aussi d'avis qu'on n'arrive que par l'étude des maîtres, ce qui parait un paradoxe aux gens superficiels. Je ne te fais pas la description de son tableau, tu as dû la trouver dans les journaux, c'est plutôt une entrée triomphale de Trajan que la Clémence de ce prince comme il l'a nommé. ...

PARIS, 1840.

... Je vais te toucher les principaux paysages entre Corot et Cabat. Corot [est] d'une organisation plus purement paysagiste, Cabat est plus complet. Le tableau le plus admiré de Corot est un soleil couchant, un petit pâtre sur le devant se détache en silhouette sur un ciel qui est un des plus beaux qui se soient jamais faits, y compris Claude Lorrain; toute la partie gauche quoique éclairée se détache en valeur sur le ciel, la droite encore plus puisqu'elle est dans l'ombre. Tout le tableau est très blond, c'est par la justesse de la terre par rapport au ciel que c'est si admirable, on le trouve mal exécuté, quoique je n'y trouve rien à redire. Je crois te l'avoir dit déjà, le progrès opéré par l'école moderne consiste à avoir cherché et souvent trouvé avant tout la valeur de la terre sur le ciel en tons, mais surtout en clair obscur, je crois en effet que le principe fondamental est là. Decamps a trouvé les valeurs chaudes et brillantes, Cabat, Dupré

ont exagéré peut-être ou du moins ont choisi les moments où les objets sont le plus noir sur un ciel brillant en nuages. Corot rend les valeurs parfaitement juste dans tous les effets et dans les moins recherchés, les plus ordinaires. Il n'y a chez lui aucune manière. ...

NOTES

extraites du Carnet d'un élève de Menn*)

Les trois termes de Comparaison sont: le Tracé, la Construction, puis la Nature. —

Il faut que l'un précède l'autre à son moment.

Ces constructions aidées par d'autres (les cartonnages articulés) serviront à reproduire les mouvements de l'homme, pendant la marche, pendant la course, etc. ... (cela détermine des séries jusqu'à l'infini). C'est à dire: traduire physiologiquement l'action psychologique, c'est de l'Art et de l'Art vivant, c'est de là qu'il faut partir. On arrive ainsi à maîtriser son sujet, à le connaître et à pouvoir en concevoir d'autres imaginativement.

Un acteur se met dans la peau du personnage qu'il représente, c'est ce qu'il crée puisque ses sentiments arrivent à s'exalter jusqu'au naturel.

Il en est de même pour l'artiste, il doit se mettre dans la peau de ceux qu'il crée aussi, qu'il veut représenter et faire agir sur sa toile.

La construction, passage entre la sculpture et la peinture.

L'échelle des essais pour arriver du réel à l'idéal.

Se préparer, par des travaux ou des études préalables, à exprimer l'idée qui vient on ne sait d'où, ni comment, et qui est le fait du génie; car sans cela on sacrifie l'idée à la science qu'il faut chercher.

Le naturalisme prend la plus mauvaise partie du sujet traité,

*) Voir aussi, à propos de Menn: Essai sur Barthélemy Menn éducateur et peintre par D. Baud-Bovy.

parce qu'il se restreint et qu'il ne s'occupe pas de l'idéal dont il n'est que le support.

Les catégories de sujets dans l'art.

les petites idées,	les grandes idées,
les petits faits,	les grands faits.

On peut dire que les chefs-d'œuvre sont toujours motivés par de grandes idées et de grands faits.

Ostade n'a fait que de petits faits et n'a eu que de petites idées, c'est un maître sans contredit, mais c'est un petit peintre.

Le style n'est que la valeur des accents. Le parallélisme correspondant au niveau de l'eau ou au nivellement de la surface terrestre, il établit les correspondances entre les volumes.

L'accentuation est le moyen d'exprimer la vue d'ensemble, l'unité des parties, elle met l'ordre dans les formes et dans les idées.

Il faut baser son idée solidement, la rendre claire et l'accentuer rigoureusement.

Rembrandt, c'est le peintre le plus homme qui ait jamais existé.

Savoir distinguer l'essentiel du secondaire, c'est l'exercice par excellence.

Le *sujet*, le tableau *doit ressortir* de l'ensemble du cadre *par la quantité*, par *la lumière*, *l'accentuation*, *la tension des personnages secondaires* vers ce sujet.

L'art c'est la région de la puissance et de la liberté.

Tout le pouvoir par tout le vouloir, l'idéal du possible. Discerner notre action c'est déterminer notre liberté. Il vient de nous ce pouvoir par lequel nous égalons et nous dépassons la nature.

C'est par le *détail* que *Rousseau* donne l'impression de l'infini; c'est par la *suppression du détail* que *Corot* arrive au même résultat. Le premier a poussé à la perfection la recherche des Hollandais, le second a été un créateur.

Concentrer, accentuer, établir l'unité, voilà le but auquel doivent tendre ces changements de la nature par l'artiste et cela détermine aussi son pouvoir.

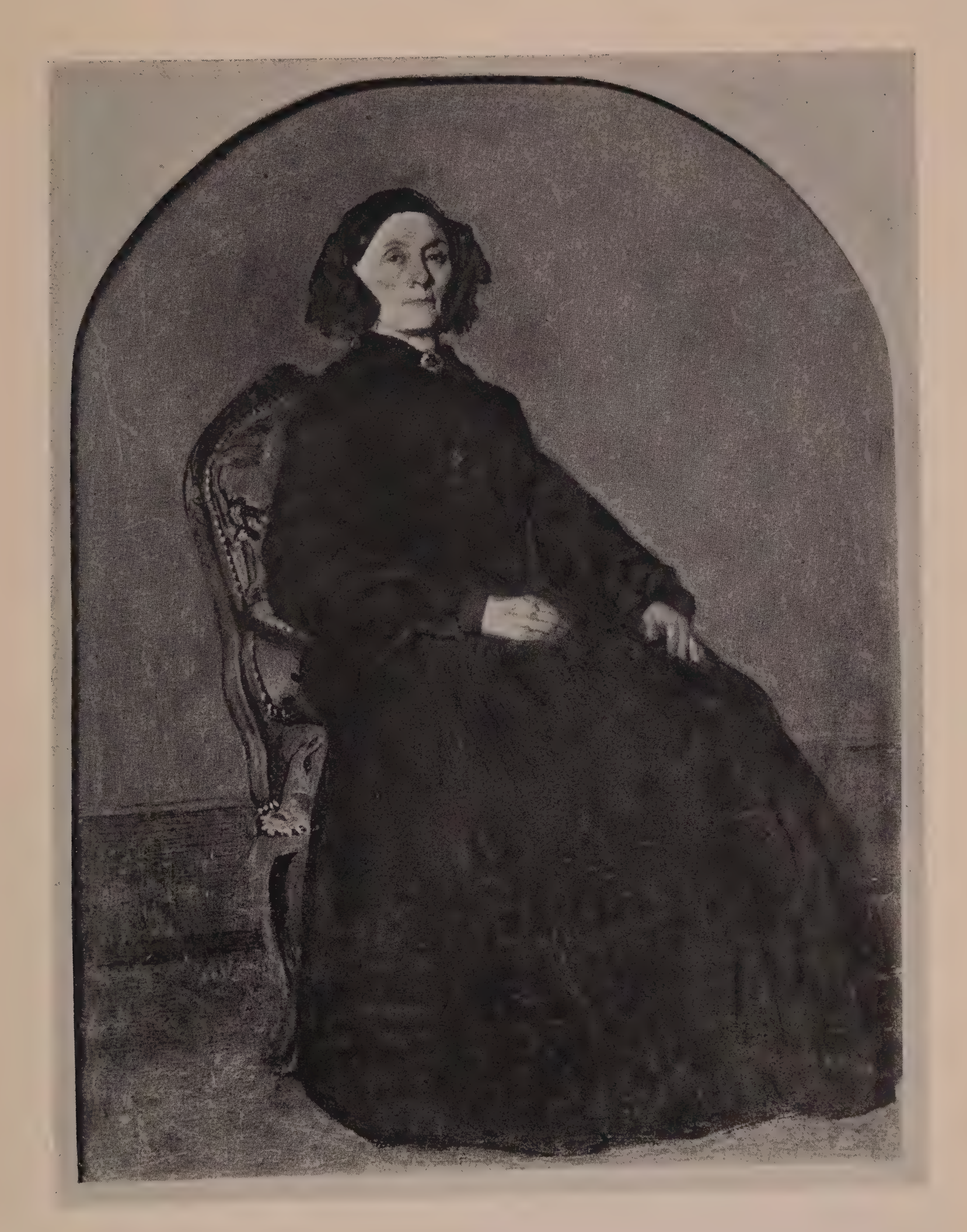
L'œuvre d'art d'un seul souffle; l'idéal serait une telle rapidité de tracé, qu'on ne pourrait pas distinguer les opérations intermédiaires. C'est le génie.

Rappelez-vous que la nature n'est qu'un dictionnaire.



Barthélemy Menn

Landschaft



Barthélemy Menn — Bildnis

Barthélemy Menn

Landschaft

NEUJAHRSBLÄTTER
DER ZÜRCHER KÜNSTLERGESELLSCHAFT UND DER ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT

1805	Joseph Werner (1637—1710). Von Insp. Horner . .	Fr. 1.50
1806	Felix Meyer (1653—1713). Von Insp. Horner . . .	vergriffen
1807	J. Rudolf Schellenberg (1740–1806). Von Ulrich Hegner	»
1808	Alexander Trippel (1744—1793). Von Insp. Horner.	»
1809	Rudolf Füßli (1737—1806). Von Insp. Horner . .	»
1810	Sigm. Freudenberger (1745—1801). Von Sigmund Wagner	»
1811	Jakob Merz (1783—1807). Von Insp. Horner und W. Veit	»
1812	Salomon Geßner (1730—1788). Von Insp. Horner .	»
1813	Ludwig Heß (1760—1800). Von Insp. Horner . . .	»
1814	Heinr. Freudweiler (1755—1795). Von Insp. Horner .	»
1815	Anton Graff (1736—1813). Von Insp. Horner . . .	»
1816	Gottfried Mind (1768—1814). Von Sigm. Wagner .	»
1817	Ludw. Aberli (1723—1786). Von Heinr. Rieter . .	»
1818	J. H. Lips (1758—1817). Von J. H. Meier	»
1819	Heinr. Rieter (1751—1818). Von Nikl. König . . .	Fr. 3.—
1820	Salomon Landolt (1741—1818). Von David Heß .	» 3.—
1821	Joh. Weber (1749—1793). Von Insp. Horner und S. Wagner	» 1.50
1822	Joh. Casp. Kuster (1747—1818). Von Ulr. Hegner .	» 1.50
1823	Heinr. Wüest (1741—1821). Von Insp. Horner . .	» 1.50
1824	Heinr. Maurer (1774—1822). Von J. Heinr. Meier . .	» 1.50
1825	Joh. Heinr. Troll (1756—1824). Von Ulr. Hegner .	» 1.50
1826	J. Heinr. Füßli (1741—1825). Von Insp. Horner . .	» 1.50
1827	Joh. Pfenninger (1765—1825). Von Insp. Horner . .	» 1.50
1828	Konrad Geßner (1764—1826). Von Insp. Horner. .	» 1.50
1829	Joh. Casp. Huber (1752—1827). Von Insp. Horner .	» 1.50
1830	J. Martin Usteri (1763—1827). Von Dav. Heß . .	» 1.50
1831	Heinrich Füßli (1755—1829). Von Insp. Horner . .	» 1.50
1832	Daniel A. Freudweiler (1793—1827). Von Wilh. Füßli	» 1.50
1833	J. Heinr. Meier (1755—1829). Von Dav. Heß . . .	» 1.50
1834	J. Casp. Schinz (1798—1832). Von Matth. Schinz .	» 1.50
1835	J. J. Biedermann (1763—1830). Von C. W. Hardmeyer	» 1.50
1836	Fel. Maria Diogg (1764—1834). Von C. W. Hardmeyer	» 2.—
1837	F. Niklaus König (1765—1832). Von C. W. Hardmeyer	vergriffen
1838	J. J. Wetzel (1781—1834). Von C.W. Hardmeyer . .	» 1.50
1839	Heinr. Keller (1771—1832). Von C. W. Hardmeyer .	» 2.—
1840	J. Christ. Miville (1786—1836). Von C. W. Hardmeyer	» 1.50
1841	Leopold Robert (1794—1835). Von C. W. Hardmeyer	» 2.—
1842	Joseph Heinz (1564—1609). Von C. W. Hardmeyer .	»
	Bericht über die erste schweizer. Kunstausstellung im Jahre 1840. Von C. W. Hardmeyer	» 2.—

1843	Künstl. Bestrebungen in Zürich bis auf die Reformation. Von C. W. Hardmeyer	
	Bericht über die schweizer. Kunstausstellung im Jahre 1842. Von C. W. Hardmeyer	Fr. 1.50
1844	David Heß (1770—1843). Von Dr. J.H.Meyer-Ochsner	
	Dietrich Meyer (1572—1658), seine Söhne und Enkel Von C. W. Hardmeyer	» 1.50
1845	Joh. Dünz (1645—1736). Von C. W. Hardmeyer . . .	
	Kunst und Künstler in Zürich bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Von C. W. Hardmeyer	
	Bericht über die schweizer. Kunstausstellung im Jahre 1844. Von C. W. Hardmeyer	» 1.50
1846	Caspar Rahn (1769—1840). Von Pfr. Corrodi . . .	
	Inhaltsverzeichnis der Neujahrsblätter 1805—1840. Von Verw. J. Heß	» 1.50
1847	Das Malerbuch, I. Abteilung. Von Verw. J. Heß . .	
	Hs. Conrad Stadler (1788—1846). Von Prof. Dr. Bluntschli	» 1.50
1848	G. Lory, Vater (1753—1840) und Sohn (1784—1846). Von Prof. Brunner, Bern	
	Ausstellung zur Eröffnung des Kunstgebäudes. Von Verw. J. Heß	» 1.50
1849	Das Malerbuch, II. Abteilung. Von Verw. J. Heß .	» 1.50
1850	Samuel Amsler (1791—1849). Von J. M. Ziegler . .	vergriffen
1851	Franz Hegi (1774—1850). Von J. Heß u. D. Nüscheler	Fr. 1.50
1852	H. Meyer (1760—1832). Von Dr. J. H. Meyer-Ochsner	» 1.50
1853	Joh. Aberli (1774—1851). Von J. M. Ziegler	» 1.50
1854	J. J. Wolfensberger (1797—1850). Von Frau Wolfensberger	» 1.50
1855	Wilh. Meyer (1806—1848). Von Dr. Fehr	» 1.50
1856	Carl J. J. Schultheß (1775—1855). Von J. Heß . .	
	Bericht über die Kunstausstellungen 1846—1854. Von J. Heß	» 1.50
1857	J. C. Zeller (1807—1856). Von Dr. J. H. Meyer-Ochsner	» 1.50
1858	Joh. Jakob Stadler (1819—1855). Von J. Heß . . .	
	Schenkungen an die Künstlergesellschaft 1848—1857. Von J. Heß.	» 1.50
1859	Peter Birmann (1758—1844). Von J. Birmann . . .	» 1.50
1860	J. Georg Müller (1822—1849). Von J. M. Ziegler . .	
	J. M. Usteris artistischer Nachlaß. Von J. Heß . .	» 3.—
1861	J. J. Meier (1787—1858). Von J. Heß.	» 3.—
1862	G. A. Wegmann (1812—1858)	» 3.—
1863	J. M. Jos. Würsch (1732—1798). Von J. Heß . . .	» 2.—
1864	Joh. Notz (1802—1862). Von J. Heß	» 1.50
1865	Heinrich Keller (1778—1862). Von J. Heß	» 2.—
1866	Alexandre Calame (1810—1864). Von J. Heß . . .	vergriffen
1867	Wilhelm Scheuchzer (1803—1866). Von Dr. Jentsch	Fr. 1.50
1868	Conrad Hitz (1798—1866). Von J. F. Reishauer . .	
	Übersicht der Sammlungen der Künstlergesellschaft, I. Von J. Heß.	» 3.—

1869	J. J. Oeri (1782—1868). Von J. Heß	
	Übersicht der Sammlungen der Künstlergesellschaft, II. Von J. Heß	Fr. 3.—
1870	H. Max Imhof (1795—1869). Von E. Prosch . . .	» 1.50
1871	F. Simon (1828—1862). Von Prof. R. Hofmeister .	
	Übersicht der Sammlungen der Künstlergesellschaft, III. Von J. Heß	» 3.—
1872	Ferd. Stadler (1813—1870). Von J. Heß	vergriffen
1873	Max de Meuron (1785—1868). Von J. Heß	
	Fried. Meier-Schultheß (1792—1870). Von W. Meyer, Stadtrat	Fr. 3.—
1874	Aurèle Robert (1805—1871). Von Prof. Dr. R. Rahn	» 2.—
1875	Jakob Suter (1805—1874). Von Pfr. Fröhlich . . .	
	Leonh. Tanner (1812—1871). Von S. Buff	» 1.50
1876	Joh. Fr. Dietler (1804—1874). Von F. Otto Pestalozzi	
	Traugott Schieß (1834—1869). Von G. Steffan, Maler	» 1.50
1877	Heinrich Merz (1806—1875). Von C. Gonzenbach . .	
	Lebensskizze der Künstlergesellschaft Zürich. Von Prof. R. Hofmeister	» 1.50
1878	Prof. J. J. Ulrich (1798—1877). Von v. Erlach-Ulrich	vergriffen
1879	Charles Gleyre (1806—1874). Von Prof. R. Hofmeister	Fr. 1.50
1880	Bernardino Luini (1475—1530). Von Dr. Carl Brun	» 1.50
1881	Ludwig Vogel (1788—1879). Von Prof. Sal. Vögelin .	» 3.—
1882	Ludwig Vogel (1788—1879). Von Prof. Sal. Vögelin (Fortsetzung und Schluß)	» 3.—
1883	Paul (1811—1881) und Theodor (1826—1861) von Deschwanden. Von F. Otto Pestalozzi	» 1.50
1884	Erinnerungen aus der Landesausstellung 1883 in Zürich. Von Prof. Jul. Stadler	» 1.50
1885	Kreuz- und Querzüge eines Schweizer Malers (W. Huber) (1787—1871). Von Dr. Carl Brun	» 1.50
1886	Jost Jos. Niklaus Schiffmann (1822—1883). Von Prof. H. Reinhard	» 2.—
1887	Jakob Joseph Zelger (1812—1885). Von R. Pestalozzi-Wiser	» 2.—
1888	Caspar Boßhard (1823—1887). Von Dr. Ed. Suter .	» 2.—
1888	Festschrift zur Feier des einhundertjährigen Bestandes der zürcherischen Künstlergesellschaft. Von R. Pestalozzi-Wiser und F. Otto Pestalozzi	» 5.—
1889	Aus dem Briefwechsel des Berner Kunstfreundes Sigmund von Wagner (1759—1835) mit David Heß (1770—1843). I. Teil. Von F. Otto Pestalozzi .	» 2.—
1890	Aus dem Briefwechsel des Berner Kunstfreundes Sigmund von Wagner (1759—1835) mit David Heß (1770—1843). II. Teil. Von F. Otto Pestalozzi .	» 2.—
1891	Auguste Veillon (1834—1890). Von R. Pestalozzi-Wiser	» 3.—
1892	François Bocion (1828—1890). Von Pfr. Dr. Furrer	
	Otto Frölicher (1840—1890). Von O. Gamper . . .	» 3.—

1893	Auguste Bachelin (1830—1890). Von R. Pestalozzi-Wiser	Fr. 2.—
1894	Aloys Fellmann (1855—1892). Von Staatsschreiber Schnyder	» 2.—
1895	Salomon (1810—1892) und Arnold Corrodi (1846—1874) Von H. Corrodi	» 3.—
1896	Raphael Ritz (1829—1894). Von L. von Roten . .	» 2.50
1897	Gustave Castan (1823—1892). Von C. G. Diodati .	
	Alfred Dumont (1828—1894). Von Alphonse Revillod	» 2.50
1898	Prof. Ernst Gladbach (1812—1896). Von W. L. Lehmann	» 2.50
1899	Prof. Antonio Ciseri (1821—1891). Von J. Hardmeyer	» 3.—
1900	August Weckesser (1821—1899). Von Otto Waser .	» 3.—
1901	Auguste Baud-Bovy (1848—1899). Von Daniel Baud-Bovy.	» 3.—
1902	Arnold Böcklin (1827—1901). Von Adolf Frey . . .	» 3.—
1903	Adolf Stäbli (1842—1901). Von W. L. Lehmann . .	vergriffen
1904	Hans Sandreuter (1850—1901). Von Hans Trog . .	Fr. 3.—
1905	Conrad Grob (1828—1904). Von W. L. Lehmann .	» 3.—
1906	Albert Lüthy (1858—1903). Von Karl Moser . . .	» 3.—
1907	Julius Stadler (1828—1904). Von Gustav Gull . .	» 3.—
1908	Rudolf Koller (1828—1905). Von W. L. Lehmann .	» 4.—
1909	Johann Gottfried Steffan (1815—1905). Von Rud. Steffan	» 4.—
1910	Robert Zünd (1827—1909). Von J. Coulin.	vergriffen
1911	Künstlergut, Künstlerhaus, Kunsthaus, 1887—1910. Von H. Trog	Fr. 3.—
1912	Frank Buchser (1828—1890). Von J. Widmer . . .	» 3.50
1913	Albert Welti (1862—1912). Von W. L. Lehmann . .	» 4.—
1914	Pierre Pignolat (1838—1912); Alfred Rehfous (1860 bis 1912). Von D. Baud-Bovy	» 3.—
1915	Kunst, Krieg und Krieger. I. Von K. Escher . . .	» 2.50
1916	Kunst, Krieg und Krieger. II. Von K. Escher . .	» 2.50
	Kunst, Krieg und Krieger. III. Von K. Escher . . (Alle drei Teile zusammen Fr. 6.50.)	» 2.50
1917	Max Buri (1868—1915). Von H. Trog.	» 4.—
1918	Rodo von Niederhäusern (1863—1913). Von D. Baud-Bovy.	» 4.—
1919	Hodler in Zürich. Von W. Wartmann.	» 6.50
1920	Richard Kißling (1848—1919). Von W. L. Lehmann	» 4.—
1921	Cuno Amiets «Jungbrunnen» in der Loggia des Zürcher Kunsthauses. Von F. Medicus	» 4.—
1922	Tafelbilder des XV. und XVI. Jahrhunderts 1430—1530 Schweiz und angrenzende Gebiete. Von W. Wartmann	» 5.—
1923	Richard Kisling, ein Kunstfreund. 1862—1917. Von W. Wartmann	» 3.—
1924	Barthélemy Menn, Choix de lettres. Introduction par D. Baud-Bovy	» 4.—